

University of Nebraska - Lincoln

DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln

French Language and Literature Papers

Modern Languages and Literatures, Department
of

2021

Lydie Salvayre, écrivain baroque'n'roll

Bernard Wallet

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.unl.edu/modlangfrench>



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

This Article is brought to you for free and open access by the Modern Languages and Literatures, Department of at DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln. It has been accepted for inclusion in French Language and Literature Papers by an authorized administrator of DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln.

Bernard Wallet

Lydie Salvayre, écrivain baroque'n'roll

Dès sa petite enfance, Lydie Salvayre parle deux langues. À la maison, elle parle l'espagnol qui est la langue de ses parents, réfugiés politiques dans le sud de la France suite à la prise de pouvoir de Franco. À l'extérieur, elle parle le français.

L'espagnol va devenir la langue du dedans, la langue de l'intime, des ripostes intérieures, la langue qui prend en charge tout ce que ne peut porter la langue du dehors, tout ce qui par elle est laissé de côté, tout ce qui est excessif, tout ce qui déborde, tout ce qui ne peut se rendre public, tout ce qui n'a pas d'existence légale.

Le français, parallèlement, va incarner pour Lydie Salvayre la langue de l'école, la belle langue des livres, la langue contrôlée, parfaite, impeccablement grammaticale. La langue après laquelle elle court, après laquelle elle ne va cesser de courir et qu'en amoureuse elle ne va pas cesser de désirer.

Elle le dira d'ailleurs elle-même lors d'une conférence¹ :

« Je crois que c'est, justement, ce désir tenu en échec de maîtriser une langue, je crois que c'est ce point de

¹ Les extraits des conférences ou interventions de Lydie Salvayre en France ou en Europe seront donnés en italique au cœur de ce texte.

faillite auquel j'ai fini, un jour, par consentir, je crois que ce sont ces conditions malaisées d'apprentissage du français qui ont exigé de moi, plus tard, le recours nécessaire à l'écriture. Pour le dire avec d'autres mots, je crois que si je m'étais senti propriétaire d'une langue, dans une adhérence parfaite et parfaitement climatisée à une langue et à une histoire, je crois que je ne serais jamais advenue à l'écriture. Je dis : je crois. Car ce ne sont là évidemment qu'hypothèses. Donc, et je ferme la parenthèse, deux langues : l'une qui m'a en quelque sorte bercée dès la naissance, l'autre que je désire d'autant plus fort qu'elle m'échappe.

Je croyais jusqu'ici que ma singularité d'écrivain tenait à cette « nage entre deux rives », pour reprendre la belle expression de Chateaubriand, à cette nage entre la rive classique qui est pour moi, éminemment française, et la rive baroque que j'identifie, pour mille raisons à l'Espagne de mes origines ».

Dès le début, ces deux langues en elle vont entrer en guerre.

Et cette guerre va s'aggraver du fait que, tout en découvrant la littérature espagnole baroque, Lydie Salvayre se prend de passion pour les grands classiques français.

Divisée donc entre, d'un côté, son attirance pour le baroque espagnol dont Francisco de Quevedo incarne, à ses yeux, la figure exemplaire :

« Quevedo est le plus baroque des écrivains baroques. Auteur excessif en tout, excessif dans l'irrévérence, excessif dans la satire, excessif dans la caricature, excessif dans sa volonté comique, excessif dans la virtuosité de la langue, dans les jeux et les détournements qu'il fait subir

aux mots, et dont l'outrance littéraire contraste violemment avec la sagesse des lectures que j'ai faites jusqu'à. Quevedo, l'aristocrate, qui met en scène dans « El Buscon » des tableaux hallucinés où s'agitent des picares, des voyous, des filous, des poètes de caniveau, des nobles de pacotille, des mendiants en haillons, toute une humanité misérable, toute une galerie de marginaux comme on peut les trouver chez Céline, et qui se livrent aux actions les plus basses et aux escroqueries de toutes sortes, Quevedo dont le baroque échevelé me semble mieux rendre compte de ce qu'est ma vie à ce moment-là, puisque c'est encore la période où la communauté espagnole émigrée en France est très resserrée, où les dimanches réunissent une trentaine de personnes autour d'une table, où ça parle fort, où ça jure, où ça plaisante, où ça tricule, où ça s'enflamme ».

Bien que très attirée par le baroque, Lydie Salvayre éprouve une passion égale pour la perfection, la pureté, l'économie, la rigueur, l'élégance de la langue classique française, une langue débarrassée des tournures populaires et des scories baroques, expurgée des irrégularités, des injures, des blasphèmes, des grossièretés, des trivialités, « une langue émasculée » dira violemment Céline dans un entretien. Une langue, en tout cas, excessivement claire, mesurée, simple, lisible et suspicieuse de toutes les outrances comme l'est la langue de Blaise Pascal pour laquelle Lydie Salvayre témoigne de son amour dans *La Puissance des mouches*.

Ces deux langues extrêmes (l'une dans l'outrance, l'autre dans la rigueur) vont chez Lydie Salvayre être constamment en conflit. Ou plus subtilement, vont être en état de guerre permanent : cette part du français qu'elle appelle

l'espagnole (celle qui prend en charge les irrégularités, les inconvenances, tous les écarts, et grâce à laquelle elle fera sa « pédagogie du vertige »), et cette autre dite classique (qui est la part parfaite, la part maîtrisée, le grand goût, le grand genre, la langue du bien-dire, qui est tout sauf un dire moyen, qui est tout sauf une langue moyenne, qui est même l'une des façons de rompre avec cette langue moyenne dont nous sommes abreuvés et qui lui fait horreur, une extrême langue portée par un extrême esprit [extrême esprit dont Pascal disait qu'il était considéré comme fou tandis que la médiocrité était considérée comme bonne]).

Une guerre donc entre deux langues. Mais une guerre amoureuse. Une guerre qui va féconder cette « entre-deux rives » une langue qui va tenter sans cesse de faire cohabiter le classique français et le baroque espagnol : des passages, des combinaisons, des glissements et, quelquefois, des collisions.

Pour le dire autrement, Lydie Salvayre va faire de cette passion contradictoire pour ces deux langues, SA langue. Elle va littérairement apprendre à nager entre deux rives.

La rive du classique qui chez Lydie Salvayre n'a rien à voir avec la fadeur avec laquelle souvent on le confond, qui n'a rien à voir avec le prêt-à-lire, la rive classique qui est la rive de la phrase tendue comme la corde d'un arc, de la phrase acérée, tranchante, de la ligne dépouillée, qui est la rive de la mesure et de l'absolue élégance, mais qui risque de s'anémier à force de perfection.

Et la rive baroque, rive du tourbillon, ou de la volute ou du vertige, une forme en tout cas qui rappelle l'intérieur des églises sévillanes : foisonnement, surabondance, méandres, expansion sans fin, mais qui peut flirter ou dégénérer en kitsch à force de surcharge.

Tout son travail d'écriture va chercher à réconcilier ces deux parts en elle.

Tout son travail d'écriture va consister à marier la pureté classique avec l'impureté baroque, le langage le plus châtié avec le plus commun, les phrases en alexandrin avec les plaisanteries d'un goût discutable.

Le meilleur exemple qui puisse être donné de ce mariage contre-nature entre classique et baroque est l'usage que Lydie Salvayre fera dans « *La Méthode Mila* avec la conjugaison à l'imparfait du subjonctif du verbe niquer ».

Marier la carpe baroque avec le lapin du classicisme, marier le sublime et le trash, le tragique et le comique, la violence et la mesure, l'élégance racée de l'écriture pascalienne et l'archi-mauvais goût quévedien.

Mauvais goût car c'est ainsi que le baroque est défini dans le vocabulaire esthétique du XVIII^e siècle français.

Rousseau, par exemple, écrit :

« Les fugues, contre-fugues, doubles fugues, fugues renversées, basses contraintes et autres sottises que l'oreille ne peut souffrir et que la raison ne peut justifier, sont évidemment des restes de barbarie et de mauvais goût qui ne subsistent, comme les portails de nos églises gothiques, que pour la honte de ceux qui ont eu la patience de les faire ».

Quant à Voltaire, il affirme que le goût baroque relève de la plus honteuse barbarie, à la différence du goût classique qui lui relève du grand goût.

Il est intéressant de faire un petit détour historique pour comprendre les positions esthéticomorales de ces deux prestigieux auteurs français.

Le baroque en littérature, et on le voit bien chez un

écrivain comme Quevedo, est qu'il dit tout et sous toutes les formes disponibles. Tout, c'est-à-dire aussi bien le noble que l'ignoble, aussi bien le bas que le haut, aussi bien le sublime que le vulgaire (en prenant au passage le soin de préciser qu'étymologiquement le vulgaire désigne ce qui est commun à tous).

Le classique, en revanche, manifeste, lui, le souci de se distinguer absolument du vulgaire, de s'arracher aux choses sordides, de nier l'animalité en l'homme, d'associer à la rigueur morale une sobriété des moyens, une simplicité, une clarté qui ne peuvent que rejeter et condamner les débordements baroques.

On pourrait aller jusqu'à dire que ces deux catégories que sont le classique et le baroque recourent deux conceptions morales et esthétiques du monde, voire même deux positions politiques.

Certains ont soutenu, en effet, que la langue classique était — originairement — politique puisqu'elle naissait en 1635 avec la fondation par Richelieu de l'Académie Française dans le souci d'instaurer une langue guidée par la raison, une langue susceptible d'accroître le prestige royal, une langue nettoyée de tous les particularismes pour devenir la langue universelle, purifiée de tous les dérèglements langagiers qui avaient précédé (et dont Rabelais avait été l'un des champions, Rabelais qu'on allait désormais trouver grossier).

Avant de poursuivre, il faut revenir sur cette notion de mauvais goût, tel qu'il est pratiqué chez Quevedo et chez un artiste comme Picasso.

Picasso affirmait qu'il fallait absolument, pour devenir grand peintre, cultiver le sublime autant que le mauvais goût, mais le mauvais goût conscient de son mauvais goût, le mauvais goût délibéré, le mauvais goût qui naît d'une

jubilation à passer les bornes, d'un refus de la mesure et la norme, ajouté au plaisir dandy de déplaire ou de choquer.

Mauvais goût de Rabelais, de Céline, de Carlo Emilio Gadda, d'Antonio Lobo Antunes . . . autant d'auteurs qui sont dans le régime du trop, trop riche, trop outré, trop satirique, trop appuyé.

Mauvais goût qu'il faut impérativement distinguer du mauvais mauvais goût, celui qui s'ignore, celui qui est précisément le goût moyen, le goût prudent, qui préside à la télévision notamment, celui du pseudo savoir, celui des auteurs pontifiants, de ceux-là qui s'acharnent à dénoncer précisément le mauvais goût chez l'autre et à stigmatiser la surcharge et l'inflation.

Cette langue chez Lydie Salvayre qui cherchait son chemin entre le classique et le baroque est devenue sienne au fil de ses livres. Et c'est avec sa langue « baroque n'roll » que l'écrivain « fragnole » va aborder les thèmes qui sont les siens. On peut en faire émerger quelques-uns dans son œuvre comme celui—probablement le plus récurrent—de l'exil.

Rose Mélie la folle de *La Compagnie des spectres*, Olympe la muette des *Belles Âmes*, le philosophe raté de *La Méthode Mila* sont autant de figures de l'exil, de l'exil intérieur, et sans aucun doute la conversion romanesque des expériences de l'exil que vécurent la mère et le père de Lydie Salvayre en quittant l'Espagne en 1939, et surtout du double exil de son père, qui à l'exil affectif lié à sa rupture définitive avec sa famille restée en Espagne (famille qui appartenait à la grande bourgeoisie andalouse et franquiste) ajouta l'exil social que constituait pour lui le fait de travailler comme ouvrier en France.

Le thème de la paranoïa qui apparaît surtout dans *La Vie commune* et en filigrane dans d'autres livres, et qui apparaît pour des raisons clairement biographiques puisque le père de Lydie Salvayre, pour contrer le malheur de ce double exil social et affectif avait développé une sorte de délire de persécution qui avait fini par le conduire à l'hôpital psychiatrique.

Le paranoïaque, c'est celui qui recherche désespérément du sens. Et dans cette mesure, il est un peu écrivain, puisqu'il introduit sans cesse entre lui et le monde, une fiction productrice de sens.

Le paranoïaque hausse jusqu'aux extrêmes cette exigence de donner un sens clair et lisible à la vie et au monde, exigence qui est d'autant plus forte, d'autant plus exacerbée, d'autant plus tyrannique que le monde se présente comme incohérent, chaotique, insensé et dangereux.

« Il me semble parfois que c'est une forme de paranoïa qui est au principe de mon geste d'écrire, le désir de donner une raison aux choses, de m'insurger contre un état du monde, de pointer les causes du mal, d'écrire contre tout l'inadmissible du monde, contre la bêtise du monde, d'écrire par exemple contre les gendelettres, bref toutes ces choses que je ne peux m'empêcher d'écrire même si elles me font un tort certain.

Mais, mais j'éprouve en même temps, le désir égal d'affirmer le non-sens des choses, l'incompréhensible « qui ne cesse pas d'être » comme le disait mon cher Pascal, la beauté de l'accident et du hasard, le pur plaisir d'écrire dénué d'intention, le pur plaisir du rythme, le pur plaisir de la flûte comme aurait dit Céline, le pur plaisir de jouer juste au sens musical du terme.

J'ai l'impression, sur ce point encore, de nager entre deux rives, l'une sensible au monde, à l'homme dans le

monde et cherchant à saisir « les orties de la réalité » selon la formule d'Arno Schmidt, et l'autre cherchant une forme, un déploiement, un contour, l'autre sensible au rythme, au flux, à la sensualité des mots ».

Pour en revenir à *La Vie commune* et à la paranoïa, Suzanne, le personnage central, est une femme qui a trouvé un sens à son malheur en se trouvant une ennemie. Ruse paranoïaque s'il en est, très répandue du reste, pour ne pas dire banale. Cette ennemie est-elle imaginaire ou réelle ? On ne le saura pas. L'important n'est pas là. L'important, est que, comme souvent chez les paranoïaques, le délire de cette femme a une puissance d'élucidation formidable puisqu'il met à jour une vérité qui est de taille. Il met à jour la bascule définitive qui s'est opérée dans le monde du travail où la rage de la rentabilité a supplanté, désormais, la morale.

En se drapant d'éthique, comme elle le fait, en s'acharnant à demeurer vertueuse quand elle devrait se montrer performante et tout occupée de stocks options, Suzanne signe son inadéquation totale à la vie de bureau, et au monde qui est en train d'advenir. En cherchant nostalgiquement dans le travail un lieu où s'épanouir et s'élever, elle témoigne d'un attachement à une idéologie désormais caduque.

Ce thème du travail abordé dans *La Vie commune*, on va le retrouver dans *La Médaille* et dans *La Puissance des mouches*, le travail vécu non pas comme lieu d'épanouissement et d'émancipation, mais comme lieu de violence et d'écrasement, un lieu où l'être est séparé de lui-même, absent à lui-même.

Puisque nous évoquons *La Vie commune* et *La Puissance des mouches*, dans ces deux romans, le lien parent-enfant est difficile, pour ne pas dire belliqueux, façon pour Lydie

Salvayre de s'en prendre aux idylles familiales, façon pour elle de rendre compte de ce qu'elle n'avait cessé de constater dans le cadre de ses consultations comme pédopsychiatre, à savoir que les rapports familiaux étaient des rapports de pouvoir, motif qu'elle va reprendre dans presque tous ses romans. La famille comme inépuisable expérience d'une violence et d'une oppression que l'on va rejouer, plus tard, avec d'autres. La famille comme stage d'apprentissage de la soumission. La famille comme lieu de la guerre.

Un thème important et que l'on retrouve dans tous ses livres est celui du corps, le corps concret, le corps charnel, le corps qui souffre et qui jouit, le corps dans toute sa cruauté et dans tous ses états, le corps pantelant et infirme de la vieille mère dans *La Méthode Mila*, le pauvre corps sexuel et maltraité d'Olympe dans *Les Belles Âmes*.

« Corps dont la présence est directement liée, j'en suis sûre, à mon expérience d'interne en médecine (c'est une chose que l'on retrouve chez Rabelais et Céline qui étaient tous deux médecins) puisque, en tant que médecin, je me suis trouvée devant cette situation inouïe : celle d'un accès au corps nu de l'autre sans avoir à détourner le regard, sans faux-semblant, sans jugement moral et encore moins esthétique, dans un rapport direct, frontal, dans un rapport dont je me plais à penser qu'il m'a en quelque sorte exercé à regarder les choses en face, la beauté comme la hideur ».

Et puisque l'on aborde la beauté et la hideur, ces deux termes renvoient à un thème qui revient souvent dans les livres de Lydie Salvayre : celui de la littérature comme héritage.

« C'est que l'on écrit toujours avec un héritage. Et que cet héritage, en quelque sorte, m'écrit. Mais cet héritage, parfois, est un poids. Il existe trop. Il se manifeste trop. Et ce que je redoute sans cesse, c'est qu'il se manifeste à mon insu, c'est qu'il se reproduise à mon insu, c'est que je fasse des citations mais sans le savoir ».

L'intérêt est évidemment de jouer de cet héritage, mais en le revisitant, en lui apportant du sang neuf, en posant, pour paraphraser G. C. Lichtenberg, « un regard neuf à travers de vieux trous », en le déplaçant par exemple dans un contexte contemporain, ou en le réécrivant. Dans *La Compagnie des spectres*, si certaines citations d'Épictète ou de Caton sont littérales (l'intérêt étant de montrer combien elles gardent leur validité dans le présent, combien elles sont anciennes et contemporaines en même temps), d'autres sont totalement réécrites et d'ailleurs peu nombreux furent ceux qui s'en aperçurent.

Dans *La Puissance des mouches*, Lydie Salvayre va aller plus loin avec cet héritage littéraire, puisqu'elle va faire des *Pensées* de Pascal le personnage central de son roman.

La Puissance des mouches est la rencontre, que l'on peut définir comme amoureuse, d'un homme et d'un livre.

L'histoire d'un lecteur mais du lecteur idéal, d'un lecteur créateur. Puisqu'il n'y a pas un seul événement dans sa vie quotidienne qui ne le renvoie à cette lecture.

Les Pensées de Blaise Pascal sont pour lui ni matière à citations, ni matière à étalage, ni sujet de débat dans les dîners mondains, mais objet de désir, machine à créer, à penser, à se souvenir, à vivre. Le livre n'est en rien pour lui une chose pasteurisée, dévitalisée, que l'on range dans une bibliothèque. Il n'est pas lettre morte, mais lettre vive, vivante, ludique, dynamique, qui ne le laisse jamais indemne, qui va

lui permettre de lire sa vie autrement et le faire naître, d'une certaine manière, à la parole.

La plupart des personnages des livres de Lydie Salvayre sont en colère. Ils « l'ouvrent » comme on dit « vulgairement ».

Rose Mélie de *La Compagnie des spectres* est en colère, le narrateur de *La Puissance des mouches* est en colère, celui de *La Conférence de Cintegabelle* est en colère comme celui de *La Méthode Mila* est en colère, BW est en colère.

Cette colère remue les personnages de ses romans. Et ce qui est stupéfiant, c'est que Lydie, qui ne se met quasiment jamais en colère dans le quotidien (je le sais puisqu'elle est ma compagne de vie), ou plus exactement qui semble n'en éprouver qu'exceptionnellement le besoin (rires), voit sa colère se réveiller dès lors qu'elle fait le geste d'écrire. C'est étrange. C'est inexplicable. Et elle en est toujours la première surprise.

« J'ai même le sentiment parfois que cette colère s'exerce sur mon écriture même, qu'elle cogne la phrase, qu'elle cloue la ponctuation, qu'elle déchire comme disent les jeunes avec les mots comme des haches pour reprendre la métaphore de Sylvia Plath dans *Ariel*.

Mais c'est une colère qui s'habille la plupart du temps d'ironie, en tout cas je l'espère, et se résout, je l'espère aussi, dans le rire ? »